论展开性变奏手法及其发展

杨和平

一、关于“展开性变奏”

展开与变奏在作曲理论之中原本是两个独立又有密切联系的概念，变奏是种种展开手法的一种，展开手法包含了变奏。展开性变奏（Developing Variation）把展开二字用作为变奏的定语，来修饰变奏，变奏是中心词。某种意义上而言，变奏是材料的一种保持手法，是一种有变化的重复，一些特征被改变，一些特征被重复，它一定要守住某种“旧的东西”。展开是材料的变动手法，它既可以扩大膨胀、浓缩裁减，亦可引申演化，甚至可融化在新因素之中，总之，它的重心在“出新”上。展开对于主题的种种改造体现了作品的动荡性与矛盾性，变奏则有一种力量要把我们的视线拽回来，体现了作品的稳定性与逻辑统一性。作为一种作曲技法，展开性变奏既可以针对一个音乐细胞或音乐动机而言，也可以针对一个结构较长大的、有完整起讫的主题乐句，展开性变奏手法通常伴随在主题主要动机的贯穿使用之中。一首音乐作品不是若干毫无关联的材料的组合，材料间需要一种逻辑牵引的中心力量。众所周知，较多的、不同的音乐材料组合在一起，其作品的离心力就会比较强烈，材料间若没有一个向心力，作品必然是散漫无序，作曲者对作品结构无能为力，其结局是听者对其作品的接受大多也会表现出无能为力（完全偶然作品不在本文的讨论之列）。对主要的主题材料以种种的方式加以强调，既增加了作品的向心力，也让听者加深了对主题的印象；换言之，具有核心地位的音乐材料要发挥其领导作用，它就必须得到强调。音乐是时间的艺术，在时间的持续中，重复是强调的最好手段，而单纯的完全重复又易让人产生单调、乏味之感，勋伯格说，“单调只能靠变奏来克服”。

勋伯格认为，展开性变奏是西方音乐自巴罗克以来最重要的结构原则，但展开性变奏这一概念在勋伯格的著作之中并没有得到集中的讨论，有的也只是只言片语。在晚期浪漫主义作曲家中，勋伯格最为推崇勃拉姆斯的变奏技巧，他的著作《风格与思想》（Style and Idea）一书中有篇文章名曰《革新者勃拉姆斯》（Brahms the Progressive），他在文中歌颂了勃拉姆斯高超的变奏技巧。他认为勃拉姆斯的变奏技巧有一个贯穿全曲的布局设计，而不是一个简单的紧接重复，勋伯格以强烈的情感讽刺了那种填充式的、空洞的紧接重复若干次的弱智做法。勋伯格在《音乐评价的标准》（Criteria for the Evaluation of Music）一文中比较了勃拉姆斯和瓦格纳两人变奏手法的差别，他在文中说道：瓦格纳“为了使他的主题适合记忆，不得不使用模进或变化模进，也就是一些没有变化或略微有一点变化的反复，与第一次出现的内容没有本质上的区别，仅仅是完整的移调”；而勃拉姆斯“总是使用

不同的形式来重复主题中的乐节、动机和其他结构成分，如果可能的话，就使用展开性变奏”①。另外，勋伯格认为勃拉姆斯发展了一种不规则、不匀称的乐句发展办法，这种办法与社会生活、个人情感的起落是一致的，因而更具有深刻的思想意义。

勋伯格提倡的这种展开性变奏手法其本质体现在“展开”上，他把它与模进手法、装饰性变奏手法区别开来。模进手法、装饰性变奏与主题间的关系不是对比性的，它们的陈述语气与主题是一致的，它们的本质特点就是变化反复，若干变体间往往是一种并列的结构，它的目的就是要通过反复来加深听者对主题的印象。展开性变奏则可以让同一的音乐材料呈现完全不同的、具有对比的性格，展开性变奏可广泛服务于不同结构功能的段落之中。展开性变奏既可以对材料从整体上进行变奏展开，也可以对材料进行裁剪截段，对材料的某一部分单独拿出来进行变奏处理，其意义在于它挖掘了主题的种种不同性格与气质。

但在展开性变奏这一概念中，“展开”毕竟是“变奏”的修饰成分，因此勋伯格说道：“如果把所有的特征型都加以变化，所得到的结果将会是格格不入、支离破碎而不合逻辑的。这就破坏了动机的基本形状。”“因此，变奏要求把某些次要特征加以变化而保留几个比较重要的。保留节奏上的特征型能有效地产生连贯性，究竟哪些特征型更为重要，要看创作的目的而定。”②勋伯格的这一席话不应被教条化。事实上，每个人对什么是次要的或重要的、材料的哪个特征适合于变奏都会有自己的看法。正因为如此，展开性变奏手法决不完全是一种技法游戏，它体现了作曲家个性中不安分的、活跃的智力因素。

不仅如此，勋伯格还传达了这样一个理念：主题动机的种种变化体现了表情与曲式功能的双重意义。某种程度上，他更强调后者，他说道：“通过实质性变化，可以产生适应各种曲式功能的许多不同的动机型(Motive - forms)。”他在其著作《作曲基本原理》一书的结尾写道：“只有艺术家敏锐的曲式感觉能够决定一个动机如何演化为一部发挥淋漓尽致而又恰到好处并充分体现作曲者想象力的杰作。”③

展开性变奏是“乐思在反复陈述时，保持其总体的乐思轮廓，特别是保持核心细胞的轮廓，但在其内部的微结构层次上，通过对乐旨细胞或其他对比、辅助材料的重复、变化重复、模进以及插入新材料等，使乐思不断地发展、扩充、积累，从而达到丰满单一原始乐思的目的。这种手法是写作单主题作品中最为重要的技法”④。展开性变奏既可针对动机亦可针对乐句，它的实现方式往往是改变音程、节奏节拍特征，改变和声的延续方式，改变调性，改变时值等等。多种因素的改变综合起来使用，变者与原始形态之间的陌生感将因此大大增强。美国理论家 Boss 认为两方面的情况控制着展开性变奏的进程与结果：其一，后面的变化形式都必须与原始动机或乐句保持某种含义的牵连；其二，展开性变奏还须承担不同的结构功能意义。⑤

展开性变奏手法依然是一种传统观念，它有着相当的历史渊源，二部曲式、三部曲式、回旋曲式、变奏曲式、奏鸣曲式的历史发展中几乎也同时贯穿了展开性变奏手法的发展史，但我们这里讨论的展开性变奏主要是围绕勃拉姆斯的作品来探讨，兼顾它在现代

---

① 转引自上海音乐学院周炜娟博士论文《论勃拉姆斯的历史地位：改革者勃拉姆斯》第 29 页，2004 年。

② 勋伯格《作曲基本原理》，吴佩华译、顾连理校，上海音乐出版社 2005 年版，第 12 页。

③ 同注②。

④ 贾达群《音乐的结构与分析教程》第二章，未出版手稿。

⑤ Jack Boss, “Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 14, No. 2 (Autumn, 1992), p. 130.

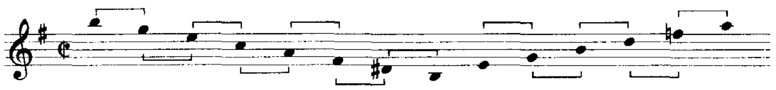
音乐中的一些新发展。它在使用的方式、使用的段落部位、承担的句法功能与段落结构功能上具有诸多与传统做法不同之处，值得研究与总结。

二、主题陈述、主题贯穿与展开性变奏

传统创作中的主题呈示、主题展开、主题再现等三阶段的陈述体现了主题贯穿思想，而勃拉姆斯的做法其新鲜之处是，在主题呈示阶段之时就开始有展开有变奏，注重塑造它不同的性格以适应不同的情绪之需与结构功能表达之需，这样，他把展开性变奏手法与主题贯穿思想紧密联系在了一起。我们知道，重复是强调主题的一种有效办法，而主题与主题的重复仅是一种简单的并列结构，要保持音乐在时间持续之中的活力，展开性变奏手法从创作思维与具体操作上提供了一种可靠的参考。下面以勃拉姆斯的几部作品为例，来观察勃氏是如何在主题呈示之时运用展开性变奏手法的。

勃拉姆斯的《第四交响曲》(Op.98)第一乐章为奏鸣曲式，主部主题的核心动机为三度音程，它贯穿于呈示部之主部、连接部、副部、结束部之中，它亦在展开部、再现部中活跃着。现将其在呈示部中的种种表现简析如下：

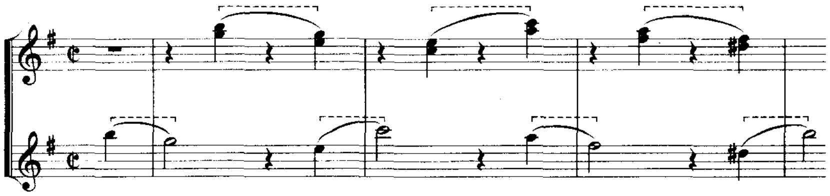
主部主题核心音程为 b^1—g^1，它的第一次完整陈述可简化如下：



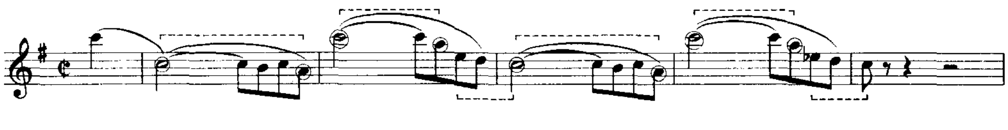
我们知道，一个三度音程自身的变化是比较有限的，常见之法是将其移位、转位等，勃氏在呈示部中运用展开性变奏手法获得了极为丰富的效果，具体表现如下例：

1. 三度音程在主部主题陈述时的种种变化

（1）主题的第一次陈述：小提琴声部奏以三度音程（含转位）为核心的主部主题，木管声部奏三度和声音程来衬托，材料凝练集中：

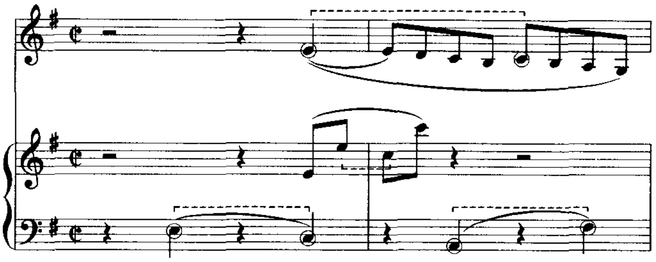


(2)围绕三度音程做装饰性的变化：

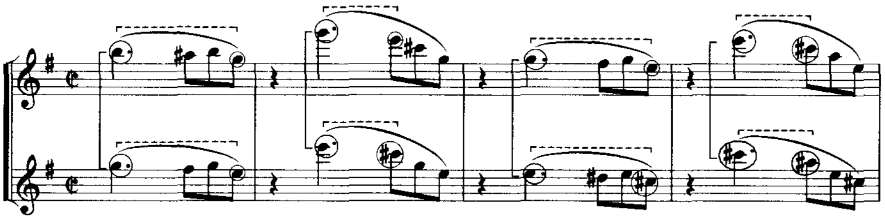


(3)保持三度关系，改变其节奏与音符之间的呼吸关系：

(4)不同节奏形式的纵向结合：

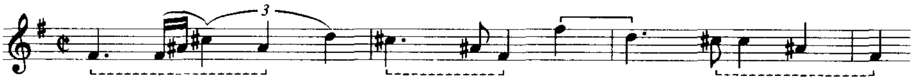


(5)除了横向上贯彻三度音程的排列外，纵向上亦为三度结合：



这里三度核心音程在音调上通过转位、叠置、守调模进、加花装饰来加以变化；节奏上通过改变已有的节奏模式、让不同节奏做对位处理等；或者将节奏与音调变化综合运用，让主部主题在呈示自身时材料既高度集中又有容颜变化。

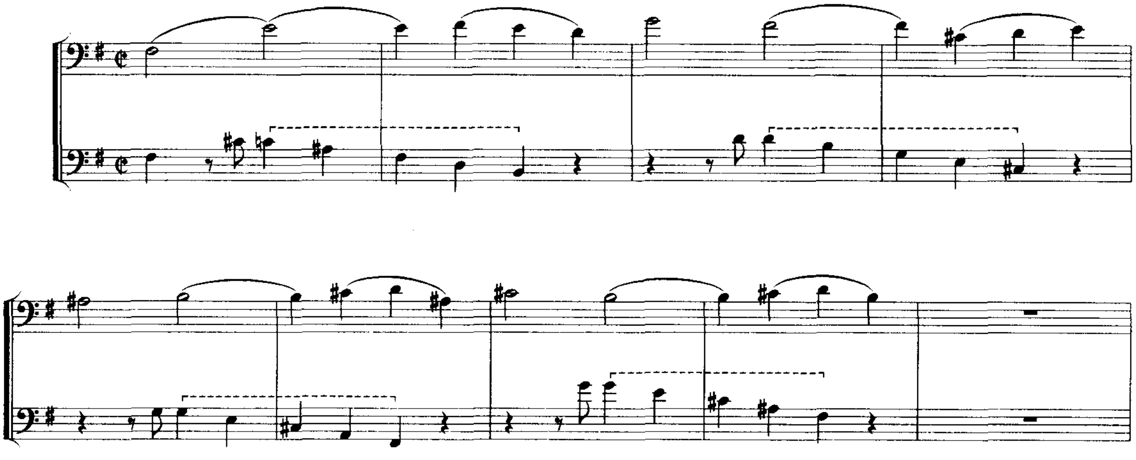
2. 三度音程在连接部中的运用



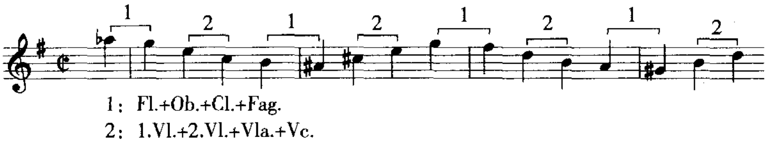
连接部的材料实为♯F大三和弦(♯f^1—♯a^1—♯c^2) 之三度跳进，为副部调性做属准备。

3. 三度音程在副部中的运用

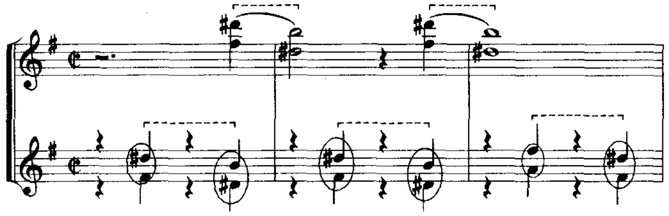
大提琴奏副部主题，大管、中提琴、低音提琴奏三度音程下行的跳进：



第 80—86 小节值得注意：三度音程以“音色旋律”的方式被演绎，旋律被切割成以两个音为单位，在木管组与弦乐组之间交换。在下面谱例中，1 代表木管组，2 代表弦乐组。



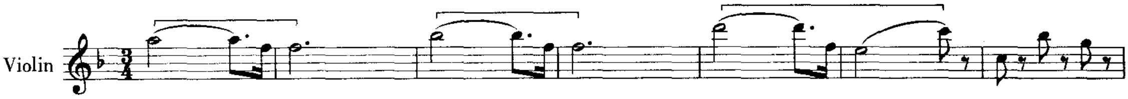
4. 三度音程在结束部中的运用



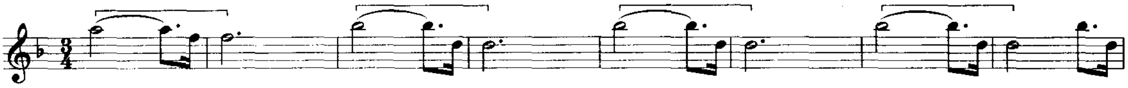
半音与纯四度关系在该作品的贯穿使用上亦有不同表现，此不赘述。学者 Arno Mitschka 认为：“勃拉姆斯的奏鸣曲式在斗争与抑制两方面保持着精细的平衡，这个稳定的结构保持着一定的张力，即展开带来的推动力和分裂成更小的、具有表情意义的匀称的结构单位所产生的风险。”⑥

为了更清楚地说明勃拉姆斯在呈示部运用展开性变奏手法这个问题，我们在这里比较以下贝多芬与勃拉姆斯的做法。以贝多芬第八交响曲（Op.93）第一乐章为例，主部主题、副部主题、结束部主题的展衍均是通过自身重复（或简单变化）来实现的，如下例：

主部主题：主题的一个重要特征就是对附点节奏的重复使用。



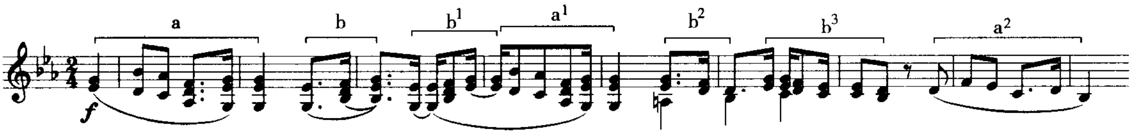
乐曲 21 小节对主题的重复也是围绕着附点节奏来进行的：



副部主题与其重复的差别主要是在调性上，前者在 D 大调上，后者在 C 大调上。结束部主题与其重复之差别是合头换尾。也就是说，贝多芬在这首作品的呈示部中，主要是通过重复的手法来强调主题，而且，呈示部各主题间尤其是主副部主题之间材料相异，材料之间的对比关系主要是通过材料的不同来实现的，而不是像勃拉姆斯那样把同一材料根据功能需要塑造成不同的性格。贝多芬的这种做法当然是传统奏鸣曲式比较典型的做法。

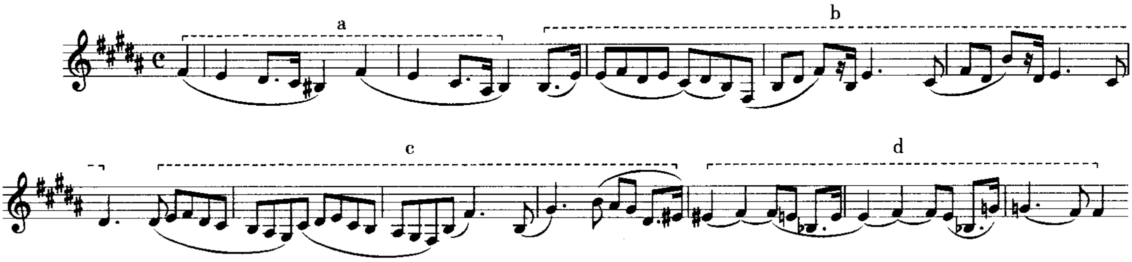
⑥ Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, University of California Press, 1984, p.24.

勃拉姆斯的展开性变奏还有一种情况：b 由 a 发展而来，c 由 b 发展而来，a 与 c 的关系可以体现得较为自由，它们之间的联系可以是直接的，亦可能极为疏远。或者，在同一主题之内可分为 a、b、c 等不同的动机，不同的动机各自变形，不同的变体进行组合或裁减组合，如 a＋b、a＋c、b＋c 、$a+b^1$、$a+c^1$、$b+c^1$ 等等。下例为勃拉姆斯小提琴奏鸣曲（Op.78 Ⅱ）片断：



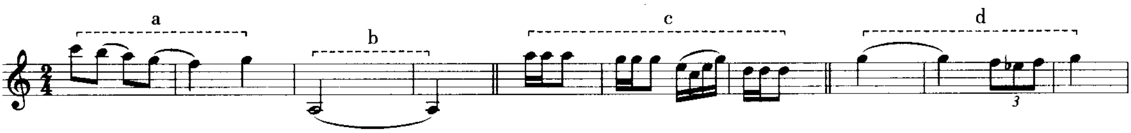
主题主要由两个动机 a 和 b 构成，a 和 b 各自又有不同的展开变奏形式，它们以三种不同的方式进行组合：a＋b、b^1+a^1、$b^2+b^3+a^2$，这里使用的展开性变奏手法非常之精巧。勃拉姆斯喜欢在主题陈述之时用展开性变奏手法来打磨主题，从形态上而言，主题动机通常以一种不规则的形式向前运动，材料的活力与材料的统一性结合了起来。

下例是勃拉姆斯《第二交响曲》（Op.73）主部主题的陈述：

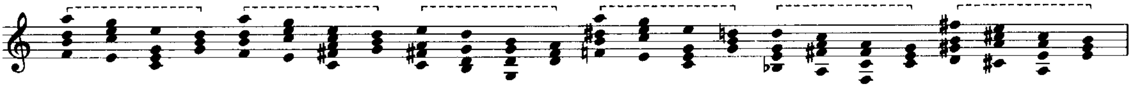


主部主题由 a、b、c、d 四个材料组成（还有一个由大管奏出的对位材料也极为重要，限于篇幅不赘述）。a 作为核心材料亦可分为前后两个部分，第一部分故意不落在主音 B 上，而是落在 $^\sharp$B 音上，第二部分基本重复了 a 的材料，落在了主音 B 上。b、c、d 三材料均来源于 a，展开性变奏手法让四个材料在篇幅上极为不平衡与不规则，材料 a、b、c、d 相互间表现为一种修饰关系。

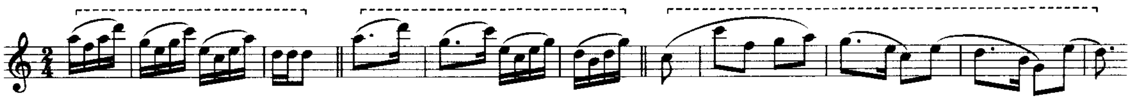
主题由几个不同的动机连缀而成，动机既可结合在一起亦可单独行动，《第四交响曲》第三乐章谐谑曲的主题有三个动机所组成：



动机 c 的展开性变奏同样生动活泼，首先是和声上的变化：



旋律音调的形式变化：



“变奏技术一方面反映了作曲家对原始乐思材料的可塑性的多方面的想象和预测能力，另一方面也反映出作曲家处理原始乐思材料的技艺。”⑦一言以蔽之，勃拉姆斯的展开性变奏手法呈现生动灵活与丰富多样的特点。

勋伯格推崇勃拉姆斯的展开性变奏手法，也在自己的创作中大量使用这一手法，尤其是他的早期作品。如他的《管弦乐小品五首》(Op.16)之四《突变》(Peripetie)，主题呈示部分由八种不同的材料片断所组成，其后的展开性变奏是八种不同材料综合在一起的展开性变奏，勋伯格纵横捭阖，让不同的材料在作品中汪洋恣肆，蔚为壮观。同一作品之一《预感》(Vorgefühle)主要由两种不同材料组成，主题材料 A 根据不同的需要出现了九种不同的展开性变奏的样式，材料 B 有三种不同样式，显示了作品高度的逻辑性与作者高超的技巧。⑧但是，勋伯格在主题材料的初次陈述上是比较传统的，基本上属于呈示性陈述，他把各材料直截了当地置于作品起始之时（一般是将几种材料以复调形式结合），而后面的展开性变奏或雷霆万钧或踟躇彷徨，总是诡异多变。

展开性变奏是勃拉姆斯音乐的一个重要的话语特征，具有某种标识性，他让主题材料在呈示部、展开部（在展开部中有展开有变奏，这是奏鸣曲的日常用法，不足为奇）、再现部中做种种展开变奏的陈述，这样，让主题材料既具有开放性又具有连贯性。美国学者 Kofi Agawu 认为，勃拉姆斯展开性变奏的过程中，“一个连续的不同的乐思其实都是直接从母乐思改变而来”，“在探讨不同类乐思的组合好像有些夸张，但主题的外在形式之根基从未动摇”，“这种矛盾冲突的制造得益于不同类的乐思受到牵制”。⑨

展开性变奏塑造了核心动机不同的性格，以适应不同的结构功能与情感需要，“一个基本乐思特征通过变奏形成所有的主题构思，一方面它提供了流畅性、统一性，另一方面它又产生了性格、情绪、表现及种种所需的区别”⑩。这样，勃拉姆斯的展开性变奏就有一个贯穿全曲的布局设计。这一手法在勋伯格以及其他一些作曲家的创作之中得到继承与发扬，其运用更为广阔与大胆，同时亦更隐蔽。

三、展开性变奏手法的新发展

现在而言，对主题的旋律音调进行变奏，我们的视野开阔了许多，将从音高和节奏两个方面进行表述。

首先从音高上说，我们可以借鉴勋伯格的序列技术，将主题材料进行移位、逆行、倒影、倒影逆行等手法处理，可以轻松得到 48 种变体，一定意义上而言，所有的序列作品都使用了展开性变奏技法。韦伯恩的《钢琴变奏曲》(作品 27)通篇贯彻这种序列技法。我们进一步通过衍生法与其他的结合手段来扩大使用这种序列技术，如斯特拉文斯基晚年的序列作品《阿贡》、《哀歌》，部分地调整序列中的音符顺序，这样就衍生出许多变体序列，大大增加了材料的可利用程度。他在《运动》、《祭礼颂歌》、《布道、叙事和祈祷》中进一步拓展了这种衍生手法，变形音列与原形音列结合成多种“新序列”。

从集合的概念出发，展开性变奏既可以在主题的音级集合中来进行，也可以将主题分成两个或几个截段，分别对截段做展开变奏处理。更进一步，我们还可以把展开性变奏

⑦ 同注⑤。

⑧ 杨和平《勋伯格五首乐队作品之一〈预感〉的音乐材料分析》，《乐府新声》2006 年第 3 期。

⑨ Kofi Agawu，“Formal Perspectives on the Symphonies”，*The Cambridge Companion to Brahms*，edited by Michael Musgrave，Cambridge University Press，1999.

⑩ 姚恒璐《现代音乐分析方法教程》，湖南文艺出版社 2003 年版，第 5 页。

扩大到同构异体音集(音程涵量相同,组织结构相异),甚至与主题的音级集合具有相似关系的音集集合之中。在此我们也可以说,所有按音集集合观念创作的作品,其音高材料的变化或多或少都运用了展开性变奏手法。赵晓生在其《太极作曲系统》一书中对于同构同体与异体的种种变化按照"位""态""核""相"进行表述,得到32种变易方式,将音集运动概括为两种基本形态:聚合与离散,前者是其内在的本质,后者是其外化的表现。

其次,从节奏上说,传统的做法通常是改变原有节奏型、改变节拍、成比例地放大或缩小,如是等等,现代音乐创作已从这种技法中解放了出来。我们现在同样可以借鉴整体序列技术对节奏进行规划与控制,一个轻而易举的办法是对每单个节奏进行编号,让它们按奇数或偶数或菲波拉齐数列或自创数列等来进行组合;还可以借鉴梅西安的节奏理论,以微小时值的音符或休止符来自由增减节奏的时值,从而让节奏呈现出种种奇形怪状的新奇的姿态来。在当代西方的一些作曲家还乐于使用比例时值的作曲技法,让节奏呈现精确细腻的变化,它常常以复杂的对位形式出现,各种不规则的比例时值如7:8、11:12、15:12等等,让节奏以复杂细腻的差别纠缠在一起。如杰尼索夫的芭蕾舞剧《忏悔》就是这样的一首作品,作品中使用了5:4、6:4、7:8、9:8、10:8、11:8、12:8、13:8、14:16、15:16等十种不同的比例时值。复杂主义作曲家芬尼豪赫在其《弦乐四重奏》(No.2)中也采取了类似的做法,而且,根据节拍单位的大小层层设置不同的比例时值。比例时值技法与梅西安的节奏理论动摇了每单个节奏或节奏型曾经拥有的均衡感。节拍有比例时值,整个小节往往亦有比例时值,比例时值技法让展开性变奏从形式上呈现高度数理化的复杂之态。

关于音色上的变奏处理,传统做法是一件乐器交给另一件乐器,一个独奏乐器交给一组乐器等等,现在则有更多的选择余地。韦伯恩使用的点描技法在二战前后风靡一时,让当时众多作曲家如饥似渴地重履其足迹,这种技法现在依然畅行其道。另外一种有效的做法是让无音高的打击乐器来模拟主题在传统管弦乐器上的效果或反之。

对于和声织体而言,传统做法现在看来是比较谨慎的,其展开性变奏有一个鲜明的边界:和声进行的骨架必须予以保留。现在的一些做法完全颠覆了传统和声织体的概念。现在的理念是:如果旋律因素上保留了原始主题的某些特征,那么,和声织体的变化可以不受限制,它几乎可以为所欲为,它甚至可以拼贴同时代或其他不同时代作曲家作品的和声织体。对于复调织体而言,传统做法往往是改变各声部进入的次序,改变各声部的结合距离(含转位),改变音值,如是等等。现在的一些做法往往和各种现代作曲技法结合在一起,如使用偶然节奏、多层节拍、比例时值、微复调等手法。利盖蒂在作品中的微复调层层折叠,各声部在音调、节奏上有较大的相似性,但精细的差别让它们错落地结合在一起,"既有钟表的精确,又如浮云飘忽不定",如他《钟与云》,《探险》、《新探险》等作品。更多的织体样式已无法分出所谓和声织体与复调织体,它们纵横交织在一起,形成或简或繁复杂多变的局面。

有一点须指出的是,这里谈到的展开性变奏的新发展,主要是围绕"展开"进行探讨,若完全走出原型的视野之外,展开性变奏就剩下展开而无变奏了。勋伯格曾说:主题动机的种种变型要保留对原始主题动机的联系,"动机的约束力来自于动机固有的倾向或指向性,这种约束力指导着动机的变奏发展"[11]。同时,它必须与作品的宏观结构

⑪ 同注⑩。

布局紧密联系在一起，英国学者 Jonathan Dunsby 认为，勋伯格的展开性变奏概念揭示了西方现代音乐讲述主题的一种隐喻手法，这一手法让主题动机/乐句在统一的基础上可获取最大的多样性与平衡。[12] 主题不断地改变自己的面目，出现在不同的语境之中，它具有鲜活的生命，它的活跃源自于它的种种变化。

结　语

展开性变奏可以让所有的蕴藏之意、所有的可能性均来自开始之乐思，材料因此可以自我繁殖，自我生长，它让作品充盈、丰满。展开性变奏历史源远流长，勃拉姆斯只是将这一手法贯穿运用到自己大多数创作之中的具有代表性的作曲家之一。其他作曲家如柏辽兹在《幻想交响曲》中也使用了这一手法，他让代表爱人的"固定乐思"以主题变形的方式呈现不同的形态出现在交响曲的不同乐章之中，他的另一部交响乐《哈罗德在意大利》也运用了这一手法。李斯特的交响诗中如《塔索》、《钟》等等，运用展开变奏手法揭示单主题的不同形象、不同性格，史家谓之主题变形手法(Thematic Transformation)。瓦格纳的"主导动机"观念体现了展开性变奏手法复杂而高超的运用，《尼伯龙根指环》这一庞大的乐剧之中使用了二百多个主导动机，它的不同形态都暗示人物命运的变化，或是世事已非。展开性变奏手法也活跃在现代音乐创作之中，上面第三节已有交代，不再赘述。

作为作曲技法，展开性变奏手法至今对于学习者依然具有很高的适用价值。对于理论研究者而言，它提供了通达作品组织逻辑的思路。但是，在后现代音乐的一些作品之中，作曲家抛弃了作品必须有一个中心的观念，展开性变奏作为一种强调中心、强调作曲家主体控制能力的做法，在一些作曲家的创作中被放弃了。随着 20 世纪 70 年代新浪漫主义等回归浪潮的出现，展开性变奏手法重新获得了生机，它与其他种种现代作曲技法结合在一起，呈现气象万千之景，这也召唤作曲家与研究者须不断进行总结，不断进行新的探索。

作者单位：上海音乐学院作曲系 2006 级博士生

---

⑫ Jonathan Dunsby, "Developing Variation", in *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen ,Cambridge University Press ,2002 ,p.911.

书　讯

中国当代作曲家曲库系列

《蜀道难——取自李白诗》(为男高音独唱、合唱与管弦乐队而作，Op. 15)
郭文景曲　定价：52. 00 元(附 CD1 张)

《第一交响曲》　阿拉腾奥勒曲　定价：79. 00 元

《乌力格尔主题随想——交响叙事曲》(四胡与交响乐队)
阿拉腾奥勒曲　定价：25. 00 元(附 CD1 张)

人民音乐出版社 2007 年出版